

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE BUCUREȘTI
Doctorat
profesional
Anul I

Modele de clasificare în abordarea picturii italiene
din perioada Renașterii și a Manierismului

Doctorand: Constantin Bianca-Andreea

Profesor coordonator: Cătălin Bălescu

1. Clasificare istorică¹

Pentru Renaștere, ne concentrăm asupra perioadei cuprinse între 1401-1520. Prima fază a Renașterii a fost o epocă de experimentare, caracterizată printr-o abordare tehnică și practică în care inovațiile și obiectivele noi nu au rămas izolate, ci au fost preluate și dezvoltate de către artiști, într-o evoluție nemaiîntâlnită în nicio altă țară europeană. Trei mari maeștri, Filippo Brunelleschi pentru arhitectură, Donatello pentru sculptură și Masaccio pentru pictură, au început o reinterpretare radicală a tradiției anterioare, actualizând-o cu o aplicare rațională riguroasă a instrumentelor matematic-geometrice: perspectivă, studiul proporțiilor corpului, recuperarea formelor clasice și un interes reînnoit pentru real.

Primul pictor italian ce debutează perioada analizată este **Masaccio** (1401-1428). În timp ce în Italia de Nord este în plină desfășurare Goticul, Florența continuă noutatea adusă de Giotto. Berenson îl descrie chiar: *“Giotto renăscut, reluându-și opera de acolo de unde moartea i-a oprit elanul, asimilând imediat tot ce dobândise în timpul absenței sale și profitând de noile condiții, de noile exigențe: închipuiți-vă un asemenea avatar, și-l veți înțelege pe Masaccio.”*²

În Florența, apar primii adepți ai lui Masaccio, inspirați de opera sa³, așa-numita „a doua generație”; ei au fost **Filippo Lippi** (1406-1469), **Beato Angelico** (1387-1455), **Domenico Veneziano** (1400-1461), **Paolo Uccello** (1397-1475) și **Andrea del Castagno** (1419-1457). Aceștia au luat trasee individuale în domeniul artistic, dar fiecare dintre ei, marchează intervalul anilor dintre 1430 și 1460. Cu călătoriile lor au exportat noutățile renaștentiste și au pregătit terenul pentru primirea următorului val de influențe florentine.

Pentru artiștii așa-numitei „a treia generații”, perspectiva era acum un fapt dobândit, iar cercetările se îndreptau acum spre alți stimuli, cum ar fi problemele dinamice ale maselor de figuri sau tensiunea liniilor de contur.⁴ Din 1460-1490 s-au consacrat **Antonio Pollaiuolo**(1429-1498) și discipolul său, **Andrea Verrocchio** (1435-1488), pentru interesul pentru nud, mișcare și peisaj.⁵

În perioada de înflorire a Renașterii - *Cinquecento* - Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raphael, Fra Bartolomeo, devin cunoscuți.

În Umbria, chiar înainte de mijlocul secolului sunt deja înregistrați câțiva pictori maturi și activi din regiune: **Giovanni Boccati** (1445-1480), **Donato Bramante** (1444-1514) și **Benedetto Bonfigli** (~1445-1496). De altfel, se mai remarcă drept personalități ale școlii umbriene: **Mellozo da Forli** (1438-1494), **Perugino** (1445-1523), **Pinturocchio** (1454-1513) și **Luca Signorelli** (1450-1523).

¹ Desfășurare cronologică conform lui Pierluigi De Vecchi și Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volumul 2, Bompiani, Milano, 1999

² Bernard Berenson, *Pictorii italieni ai Renașterii*, Ed. Meridiane, București, 1971, pag. 85

³ *“Moartea lui Masaccio avea să lase pictura florentină pe mâinile a doi pictori mai vârstnici, și a trei pictori mai tineri ca el, cu toții oameni de mare talent, dacă nu, de geniu; fiecare dintre aceștia-primii numai atât cât îngăduia mai vechea lor formație, ceilalți, întru totul- au suferit influența lui. Cei mai în vârstă, care dacă n-ar fi existat Maaccio, ar fi fost singurele persoane reprezentative în arta picturii era Fra Angelico și Paolo Uccello; cei mai tineri: Fra Filippo, Domenico Veneziano și Andrea del Castagno.”*(Bernard Berenson, op. cit., pag. 88)

⁴ Emma Micheletti, *Domenico Ghirlandaio, Pittori del Rinascimento*, Scala, Firenze 2004, pag. 10

⁵ Bernard Berenson, op. cit., pag. 98

În prima jumătate a secolului al XV-lea, mai mulți artiști florentini au vizitat Veneția și Padova, fără a se stabili în școlile locale, legate în principal de moștenirea bizantină. Atelierul lui **Francesco Squarcione** (~ 1395-1468) a devenit terenul de apariție al numeroși maestri ai generației viitoare, direct sau indirect- **Marco Zoppo** (1433–1498), **Carlo Crivelli** (1430-1495), și **Andrea Mantegna** (1431-1506).

Și la Veneția s-au făcut pași spre noutățile renașcentiste, precum adoptarea perspectivei de către **Jacopo Bellini** (~1427-1470). Fiul său, **Giovanni** (1430-1516) după ce a fost influențat de Mantegna, a început acea revoluție a culorii care a devenit apoi elementul cel mai de recunoscut al școlii venețiene. În umbra lui au lucrat: fratele său **Gentile Bellini**(1429-1507) și **Vittore Carpaccio** (1455-1526).

Manierismul (perioada cuprinsă între 1520-1590)

O primă fază a experimentalismului anticlasic a avut loc între 1515 și 1525- bine exemplificată în situația florentină și în special în opera lui **Jacopo da Pontormo** (1494-1557) și a lui **Rosso Fiorentino** (1495-1540). Ambii au urmat o pregătire în atelierul lui **Andrea del Sarto** (1486-1531) și au fost considerați precursorii acestui stil.

Opera lui Pontormo a fost cunoscută drept una dintre cele mai importante contribuții la Manierism. Moștenirea sa este apreciată deoarece a influențat artiști precum **Agnolo Bronzino** (1503-1572) și idealurile estetice ale manierismului târziu. Ca și Pontormo, Rosso Fiorentino este la rândul său animat de dorința unei profunzimi și caută o alternativă la „forma închisă” a tradiției toscane.

Manierismul, începând cu momentul morții lui **Rafael** (1520), a luat arta „într-o direcție total opusă”⁶; Rafaeliți precum: **Polidoro Caldara da Caravaggio** (1500-1546), **Perino del Vaga** (1501-1547) și **Giovanni da Udine** (1487-1564), pentru a distorsiona în alte moduri „maniera”, într-o cheie a flerului bizar și fantastic, dezvoltă un stil elegant și decorativ.

La Roma, printre rafeliți se află un prim artist roman important, **Giulio Romano** (1499-1546). Activitatea sa marchează profund chipul orașului Padova și cultura Italiei de Nord în sine, care își radiază influența către Milano și Veneția.

Artiști ca **Parmigianino** (1504-1540) și **Sebastiano del Piombo** (1485-1547) au ajuns la Roma însă pentru scurt timp deoarece, evenimente tragice, cum ar fi *Sacco di Roma* din 1527, duc la dispersia artiștilor, garantând totuși o nouă înflorire periferică.

Florența va fi animată de-a lungul celei de-a treia decenii a secolului de prezența lui Michelangelo. Ulterior, noua generație de artiști, în frunte cu **Giorgio Vasari** (1511-1574), va alimenta centralitatea orașului.

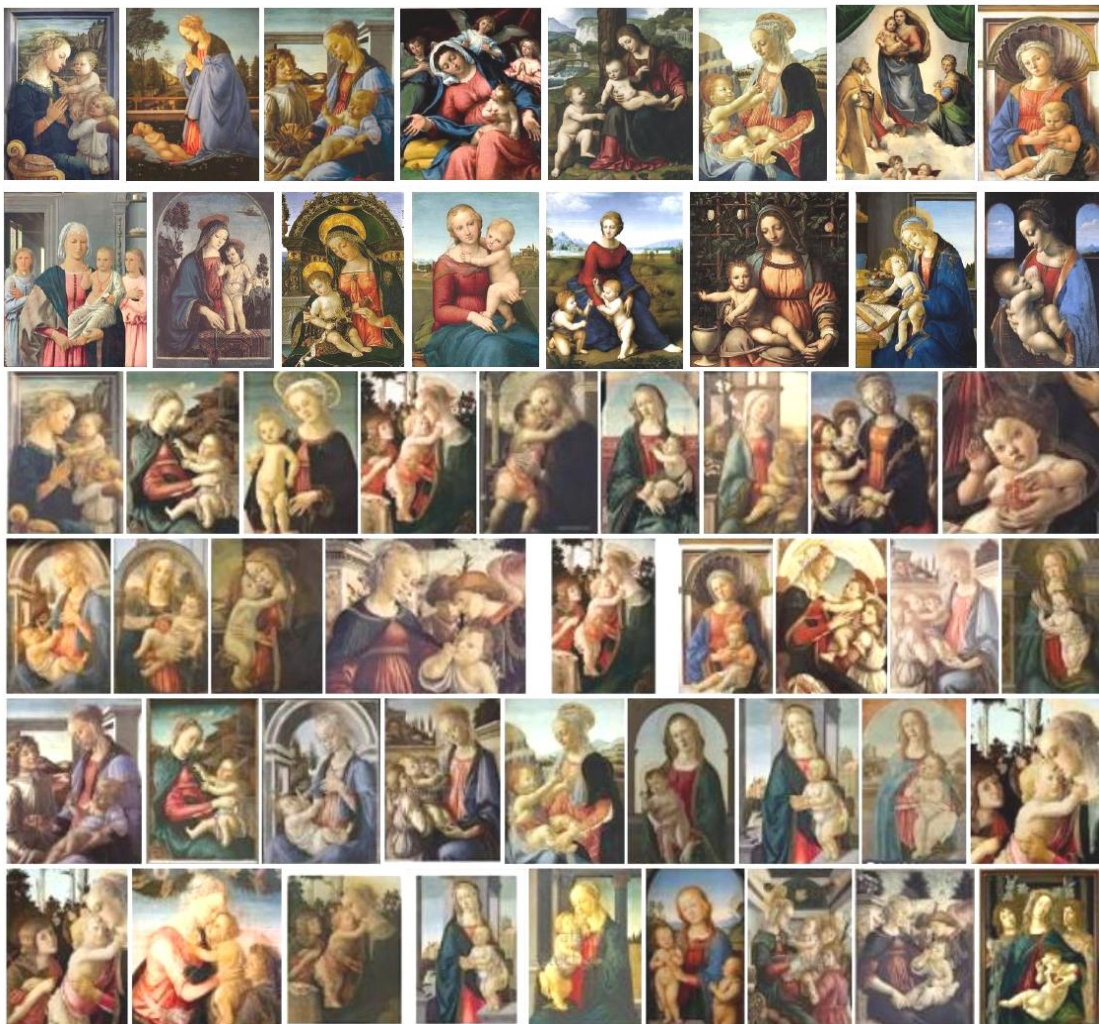
În a doua jumătate a secolului al-XVI lea, este avansată evoluția tehnicii clar-obscurului, pe care a folosit-o și tânărul **Tițian** (1480-1576), doar pentru a se detașa apoi, favorizând imagini mai imediate și mai dinamice, cu culori mai clare. Chiar și în criză, Veneția trăiește o concentrare de neegalat de artiști, mai ales străini. Tițian și școala sa, **Tintoretto**(1518-1594), **Paolo Veronese** (1528-1588), **Jacopo Bassano** (1510-1592) se numără printre principalele nume ale stilului.

⁶ Chastel André, *Italian Art*, 1963, Faber, p. 230,

2. Clasificare în funcție de subiect

Există multe scene biblice reprezentate în perioada studiată, însă cel mai des întâlnite sunt **scenele din Viața lui Iisus** (în special scenele asociate Nașterii și Patimilor lui Hristos: *Ecce homo, Crucificarea, Flagelarea lui Hristos, Pieta, Învierea, Punerea în mormânt*), **Viața Fecioarei** (*Buna vestire, Intrarea în biserică a Fecioarei, Logodna fecioarei*) sau **Viețile Sfinților** (*Martiriul Sf. Sebastian, Sfântul Gheorghe și balaurul, Sf. Ioan, etc.*) au fost realizate în număr mare pentru biserici.

Imaginile devoționale ale Maicii Domnului cu pruncul au fost produse în cantități foarte mari, adesea pentru clienții privați. Lucrările cu tema Madonei cu pruncul demonstrează variațiile pe o temă care a fost formalizată și forțată de tradiție. Deși pozițiile Madonei și ale Copilului sunt foarte similare, artiștii au tratat majoritatea elementelor în mod diferit.



Privind lucrările cu madone, se observă mai clar faptul că din Renaștere, **portretul** a revenit ca o redescoperire a unicității și valorii individului uman.

Se afirmă că oferă o documentare valoroasă despre imaginile fizice ale personajelor, dar și *despre personalitatea acestora*⁷. Se iese din canoanele impuse în Evul Mediu și apare un interes pentru fizionomie - “*se căuta particularul, nu*

⁷ Se redescoperă ideile lui Pliniu despre antropologie

imaginea unui om în general”⁸. Portretul renașcentist este un exemplu de geniu italian, pentru originalitatea și exactitatea cu care imortalizau și figurile proeminente ale vremii: **“Portretul unui condotier”**(1475) de Antonello da Messina, **“Portretul lui Baldassare Castiglione”**(1514) de Rafael, **“Dogele Leonardo Loredan”**(1501) de Giovanni Bellini; dublul portret al lui **“Federico Montefeltro, Duce de Urbino și soția sa”**(c. 1465) realizat de Piero della Francesca sau **“Cosimo I de’Medici, Marele duce de Toscana”**(1545) de Agnolo Bronzino.

Antropocentrismul filozofiei umaniste conduce la concentrarea artei renașcentiste asupra ființelor umane. După ce arta din Evul Mediu a ocolit **nudul** în pictură, această reprezentare a idealului de frumusețe a fost reintrodusă de pictorii din Renaștere. Nudul este încadrat fie în scene mitologice, inspirate din mitologia greacă și romană, în scene biblice, fie în scene alegorice.

La un nivel specific iconografic, chiar dacă a început să fie produs un număr tot mai mare de lucrări cu tematică mitologică în Renaștere, cea mai mare parte al operelor de artă a rămas în orice caz cu o amprentă religioasă foarte puternică; dar un astfel de amestec sau suprapunere de personaje a produs, de asemenea, o simbioză între figurile mitice ale nudului clasic și personajele biblico-creștine, cel mai justificate în apariția goală. Putem remarca acest fapt cu încă de la **“Izgonirea din rai”** a lui Masaccio, în care imaginea Evei se aseamănă cu reprezentările *Venerii pudice*. De altfel, această imagine feminină este continuată în lucrarea lui Giorgione **“Venus dormind”** (c.1510) - lucrare a cărei compoziții cu peisaj a fost reluată de artiști precum: Giorlamo da Treviso, Jacomo Palma cel Bătrân, Tițian sau Bordone.

În Renaștere, Venus apare ilustrată cu alte personaje mitologice în lucrări precum: **“Venus și Marte”**(c. 1483) de Botticelli, **“Venus, Marte și Cupidon”** (c.1490) de Piero di Cosimo, **“Venus și Cupidon”**(c. 1520) de Jacopo Palma cel bătrân, dar și în reprezentările mai târzii, către Manierism precum ale lui: Correggio (**“Venus, Cupidon și Satir”** c. 1528), Tintoretto (**“Venus, Marte și Vulcan”**), sau Tițian (**“Venus și Adonis”** 1554) unde artiștii nu mai pun accentul pe geometria ideală a corpului, ci pe compunerea spațiului ca întreg.



⁸ Pope-Hennessy Jean, Portretul în Renaștere, Ed. Meridiane, București, 1976

Operele din perioada studiată au și alte subiecte de **mitologie clasică** precum: *“Hercule și Hidra”* (c.1475) a lui Pollaiuolo, *“Pallas și Centaurul”*(c.1482) a lui Botticelli, *“Triumful lui Pan”* a lui Luca Signorelli, *“Galatea”* lui Rafael, ș.a.m.d. În același timp, remarcăm prezența a mai multor opere cu subiectul **alegoriilor mitice** ca: *“Alegoria Înțelepciunii și a Puterii”*(c.1565) de Giorgione, *“Alegoria Castității”*(1505) realizată de Lorenzo Lotto, sau *“Alegoria virtuții”*(c.1531) de Correggio.

Compozițiile cu nuduri în tensiune dinamică ale lui Piero del Pollaiuolo și ale lui Luca Signorelli au început o modă, numită „bătăliile bărbaților goi”⁹ care a durat de la aproximativ 1480 până la 1505, fără motive etico-narative speciale care să justifice o astfel de reprezentare, dar mult mai mult, pur și simplu pentru redarea lor estetică a ceea ce în Florența a fost numit *“bel corpo Ignudo”*(trup frumos dezbrăcat); unele exemple sunt indicate în sculptură de *“Bătălia dintre romani și barbari”* de Bertoldo di Giovanni, dar și de “luptătorii” lui Raffaello Sanzio sau în *“Bătălia centaurilor”*(1492) și *“Bătălia de la Cascina”*(1505) de Michelangelo Buonarroti.

3. Clasificare în linear și pictural (Wolfflin)

Lucrarea lui Heinrich H. Wolfflin - *Principii fundamentale ale istoriei artei* - apărută în anul 1915 - constituie o abordare coerentă din punct de vedere al noțiunilor de gramatică a imaginii. Autorul își structurează teoria pe ideea a două tipuri de spații care se regăsesc într-o evoluție continuă, în cadrul istoriei artei: *liniar și pictural*.

În concepția lui Wolfflin, Renașterea este cea mai reprezentativă în care s-a realizat în mod consecvent supunerea tuturor părților componente ale imaginii unei viziuni lineare. În concepția sa, *clasicul* este închis și se caracterizează prin formă clară, viziune bazată pe contur. Odată ce linia își pierde funcția de a delimita formele, încep să se desfășoare și posibilitățile picturale. *Barocul* este comparat cu pitorescul pictural fără a reprezenta *“ce este desăvârșit, finit, ci mișcarea, devenirea; nu limitatul și comprehensibilul, ci nelimitatul și colosalul”*¹⁰.

Contururile puternic trasate conferă formei un caracter imuabil; esența unei imagini picturale constă în faptul că dă impresia unei mase plutitoare: *“întregul capătă înfățișarea unei mișcări ce izvorăște mereu, și nu sfârșește niciodată”*¹¹.

Wolfflin spunea că deplina eliberare a liniei s-a produs atunci când a ajuns la maturitate elementul opus ei - valoarea. Se descoperă că tot ce este luminat avansează, tot ce este întunecat, se retrage, se estompează. În Baroc se degradează suprafața, element al linearului. Juxtapunerea planurilor asigură cea mai bună vizibilitate - vizibilitate ce se pierde în Baroc.

Manifestări ale acestor tendințe apar încă din Manierism. La Correggio, simțim hotărât încercarea de a detrona linia din funcția sa de element principal în imagine. El complică liniile, lungindu-le și șerpuindu-le astfel încât nu mai pot fi urmărite.

Cu Tițian și Tintoretto, se fac pași hotărâtori care au dus la un anumit mod de

⁹ Kenneth Clark, *The Nude: a study in ideal form*, p. 196-198

¹⁰ Wolfflin, Heinrich- *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Ed. Meridiane, 1968, p P 24

¹¹ Op.cit.p. 34

reprezentare a aparenței.

În 1584, Lomazzo publică la Milano: *Trattato dell'arte della pittura*, care constituie consacrarea în scris a noii școli manieriste. În acest tratat întâlnim ideile academiilor florentine și pe cele ale grupului milanez. Acesta îndeamnă la o îndepărtare de proporțiile naturale în favoarea expresiei artistice. “*Nu trebuie să te supui mereu proporției naturale, ci farmecului figurii. Proporția care va fi mai frumoasă, aceea trebuie urmată.*”¹²

Linia ondulată este prima exprimare a noului ideal: figurile asemănătoare flăcărilor, unduitoare¹³. Întreaga operă viitoare este conținută în ideea transmiterii mișcării: “*Spiritul și viața artei stau tocmai în mișcare, căreia pictorii obișnuiesc să-i pretindă când furie, când grație.*”¹⁴ Incidența acestor noi teorii compoziționale determină forme ce nu mai opun nici o împotrivire urmării voinței abstracte în definirea unor curbe ornamentale. Formele “ascultă” de marginile tabloului și mai ales, de diagonalele desemnate de acesta și astfel, manierismul “duce către arta abstractă”: respectarea aproape excesivă a traseelor atrăgea un abuz de direcții oblice. Imitarea, la care se face atât de des referire în Renaștere, începe să fie percepută în sensul de “*transpunere a conținutului pictural al obiectelor ce compun universul.*”¹⁵

Nu putem să nu ne gândim la Wolfflin, la imaginea atât de frapantă a compoziției deschise, a compoziției dinamice care sparge cadrul, care deși încă este prezent, nu mai constituie o frontieră.

În capitolul III numit “*Formă închisă și forma deschisă*”, el scrie despre diagonala din Baroc care zdruncină tectonica din cadrul dreptunghiular, negându-l.

Arta clasică este caracterizată printr-un sistem de orizontale și verticale, considerate de manieristi prea “*rigide, contrarii realității vieții*”. În *stilul tectonic*, conținutul ține seamă de spațiul furnizat de un cadru dat, pe când în *stilul atectonic*, raportul dintre conținut și cadru ar putea fi întâmplător. Iată deci încă din Manierism tendințe de spargere a cadrului.

¹² Lomazzo. Gio Paolo, *Trattato*, cartea a V-a, cap. I, p.25

¹³ “Toate mișcările trebuie reprezentate în așa fel încât trebul să aibă înfățișarea unei limbi de foc, lucru la care natura se pretează cu ușurință”(op.cit.,cartea a VI-a, cap. VI, p 296)

¹⁴ Op.cit., cartea a II-a, cap. II, p. 108

¹⁵ Lohte. Andre, *Să vorbim despre pictură*, Ed. Meridiane, București, 1971 p. 155

Argumente pentru existența unor raporturi legate de idealul de formă

Orice operă pictată ni se prezintă ca un spațiu real și imaginar, definit pe deoparte de dimensiunile lui geometrice și de natura sa materială, pe de altă parte formele ce “îl locuiesc”. Unii teoreticieni precum: Charles Bouleau, Matila Ghyka, Rudolf Arnheim, ne asigură că sub aparenta dezinvoltură a artiștilor, se ascunde o știință matematică foarte subtilă și disimulată.

Tabloul, un “*microcosmos*”¹⁶ al renaștentiștilor este organizat deseori după raporturi constante. Importantele tratate (ale lui Cennino Cennini, Piero della Francesca, Fra Luca Pacioli, Leon Battista Alberti, Lomazzo) vor constitui un fel de control, obligându-ne să reșezăm artistul în ambianța timpului său.

Lucrarea *De re aedificatoria*¹⁷ a lui Leon Battista Alberti, deși este un tratat de arhitectură, anumite capitole ce se ocupă de proporții au fost de interes pentru pictori. În cartea a 9-a, capitolul V, apar referiri la *dipason*, *diapentă* și la *diatearon*. Alberti folosește mult mai rațional spiritualismul exaltant al lui Platon: “*Dat fiind că numerele de care este vorba fac ca doar concordanța vocilor să fie plăcută pentru ureche, tot ele sunt acelea care fac ochii și mintea să se umple de o plăcere minunată.*”¹⁸

În tratatul lui Alberti, *De pictura*¹⁹, estetica sa devine precisă. Compoziție înseamnă “*dispunere armonioasă a suprafețelor, la locul potrivit*”²⁰. Alberti descrie tabloul ca fiind: “*o fereastră deschisă, înăuntrul căreia spațiul reprezentat prin tehnica perspectivei își multiplică planurile*”; *spațiul nu mai este ordonat în mod empiric, ci printr-o succesiune de fundaluri rigurose integrate, umplute de lumină și culoare.*”²¹

Artiștii Renașterii și-au însușit textul teoreticianului, bazându-se pe numerele pe care acesta le propunea și au recurs la ele în reprezentările lor. Astfel, apar simplificări; se apelează la o geometrie foarte schematică. În acest sens, în cartea *Geometria secretă a pictorilor*, Charles Bouleau oferă o analiză completă bazată pe stabilirea raporturilor utilizate, analizând câteva lucrări.

Însăși pictorii care adoptaseră albertismul, chiar cei asupra cărora ritmul impar și echilibrul creat de raporturile muzicale exercita o adevărată seducție au continuat să folosească elementele simple regulate, perfecte, pe care li le propunea geometria.

¹⁶ Termen folosit de Lohte, André- Să vorbim despre pictură, Ed. Meridiane, București, 1971 P. 156

¹⁷ Primul tratat de arhitectură publicat abia în 1485, urmat de publicarea primei ediții a tratatului lui Vitruvius în 1486. Studiile umaniștilor din Quattrocento au cunoscut o răspândire considerabilă grație tiparului. De re aedificatoria a lui Alberti exercită o acțiune directă în timp ce Della Pittura a rămas nepublicată;

¹⁸ Alberti L.B. De re aedificatoria, cartea a II-a, cap.V, tr. fr.de Jan Martin, p. 192

¹⁹ Tratatul Della statua e della Pittura, deși scris în 1436, a fost publicat în secolul al XVI-lea. Lucrarea a circulat în copii printre artiști și probabil l-a inspirat pe Piero della Francesca să scrie mai târziu *Prospettiva pingendi*.

²⁰ Traducere proprie din Alberti, Leon Battista - *De Pictura, Libro I, 19*

²¹ Alberti L.B., *Della Pittura*, cartea a II-a, cap.V, tr. fr.de Jan Martin, p. 192

Piero della Francesca îi adaugă esteticii lui Alberti propriile sale meditații ca pictor și teoretician. În calitate de *geometru*²² își pune probleme perspective și ale exprimării volumelor. Charles Bouleau în analiza lui publicată în *Geometria secretă a pictorilor*, confirmă faptul că Piero della Francesca, în calitate de pictor, folosea deseori raporturi bazate pe diviziunile la 2, 3 și 4, după principiul lui Alberti.²³ Tițian, mare cunoscător al consonanțelor muzicale le folosește în multe din operele sale: “Fecioara cu iepurele”, “Coborârea din mormânt”, “Încoronarea cu spini”, “Venus din Urbino”, și în multe altele.

Divina proportione, lucrarea lui Fra Luca Pacioli terminată încă din 1498, dar editată în 1509, include descrieri despre: figuri geometrice simple (plane), cele cinci corpuri regulate (volumele), referiri la Euclid, cele 13 efecte ale proporției divine, etc.

Pasiunea lui Pacioli pentru matematică este tipică umanistului, astfel este ușor de explicat și admirația față de Platon. Deși scrierile teologilor din Evul Mediu repetaseră ideile din *Timaios* până la saturație, cunoașterea lor era mai puțin directă.

Fiind un spirit pendular între rațional și irațional, “*admirația sa pentru matematică nu este cea a unui raționalist pur, ci este pătrunsă de metafizică*”.²⁴ Unică, formată din trei termeni, ocultă și secretă, secțiunea de aur are un caracter misterios dezvăluit de Pacioli inclus și în ultima parte a titlului prin formula “*secretissima scientia*”²⁵. Opțiunea artiștilor pentru secțiunea de aur se datorează faptului că aceasta reprezintă unul dintre cele mai frecvent utilizate raporturi ce conține o dinamică aparte, subtilă, matematica fiind perfecțiune divină, “*da ciel mandata*”.

Numărul de aur se va bucura de aceleași drepturi ca și raporturile muzicale în acele lucrări de teorie de care se puteau folosi artiștii și pe care aveau să le consulte din ce în ce mai mult. Veronese și Tintoretto o vor folosi împreună cu alte trasee. Veronese de exemplu își construiește adesea portretele cu numărul de aur, iar în alte lucrări folosește raportul muzical. În lucrarea “Ospățul din casa lui Levi”, din analiza lui Charles Bouleau²⁶ reiese că artistul concentrează în arhitectură regresia armonică a raportului de aur. Tintoretto aplică secțiunea de aur în lucrări precum: “*Miracolul Sf. Marcu*”, “*Descoperirea Sf. Marcu*”, “*Leda*”, dar și multe altele.

²² Piero della Francesca este un fervent admirator al lui Euclid, precum și elevul său, Fra Luca Pacioli. De altfel, Vasari în *Viețile pictorilor sculptorilor și arhitecților*, îl recunoaște drept un mare matematician care deși și-a scris lucrările la o vârstă înaintată, s-a preocupat de aritmetică și geometrie încă din tinerețe. Fra Luca Pacioli este privit cu dispreț de Vasari însă, acuzându-l că și-a plagiat maestrul, în loc să îl editeze cu pioșenie. (p.436-442)

²³ Bouleau. Charles, *Geometria secretă a pictorilor*, Ed. Meridiane, București, 1979, pg. 103

²⁴ Bouleau. Charles, op. cit., pg. 83

²⁵ *Divina proportione*. Opera a tutti gli geni perspicaci e curiosi necessaria ove ciascuno studiosi di Philosophia, Perspectiva, Pictura, Sculptura, Architectura, Musica e altre Mathematiche suavissima sottile e admirabile doctrina contegiura e delectarsi con varie questione de secretissima scientia

²⁶ Bouleau. Charles, *Geometria secretă a pictorilor*, Ed. Meridiane, București, 1979, p.145

3. Bibliografie

- Alberti, L.B. - Della statua e della pittura - Despre pictură, Ed.: Meridiane, 1969
- Arnheim, Rudolf- Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator, Ed. Polirom, 2011
- Berger, René- Descoperirea picturii, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1975
- Berenson, Bernard - Pictorii italieni ai Renașterii, Editura Meridiane, București, 1971
- Bouleau, Charles- Geometria secretă a pictorilor, Ed. Meridiane, București, 1979
- Gombrich, E.H.- Normă și formă. Studii despre arta Renașterii, Ed. Meridiane, București, 1981
- Huyghe, René - Dialog cu vizibilul, Ed. Meridiane, București, 1981
- Lohte, André - Să vorbim despre pictură, Ed. Meridiane, București, 1971
- Lomazzo, Gian Paolo - Manierism. Artă și teorie- Ideea templului picturii, Ed. Meridiane, București, 1982
- Oprescu, G. - Manual de istoria artei. Renașterea, Editura Meridiane, București, 1985
- Pope-Hennessy, John - Portretul în Renaștere, Editura Meridiane, București, 1976
- Vasari, Giorgio - Viețile pictorilor sculptorilor și arhitecților, Ed. Meridiane, București, 1969
- Woods, Kim W. - Making Renaissance Art, Yale University Press, New Haven and London, 2007
- Wolfflin, Heinrich- Principii fundamentale ale istoriei artei, Ed. Meridiane, 1968
- Alberti L.B., Della statua e della pittura- prin Google Books- accesat ultima oară la ora 16:50, pe data de 3.03.2020
- https://books.google.ro/books?id=LMpKAAAACAAJ&pg=PA38&lpg=PA38&dq=della+statua+e+della+pittura+acquista&source=bl&ots=9xws01rgcJ&sig=ACfU3U0GExTnbYRKByvspSo0_TsATVtCVA&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwiloqf6vYHoAhUhAxAIHZVSDmMQ6AEwDXoE_CAYQAQ#v=onepage&q=della%20statua%20e%20della%20pittura%20acquista&f=false
- Pacioli, Luca- Divina proporzione, accesat la ora 22:50, pe data de 24.03.2020
- <https://archive.org/details/divinaproportion00paci/page/n4/mode/2up>
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-balducci_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-balducci_(Dizionario-Biografico))

5. Anexa 1- Renaștere- Clasificare pe școli

Andrea del Sarto	1480-1531	Școala florentină
Angelico, Beato	1387-1455	
Bartolommeo, Fra	1475-1517	
Botticelli, Sandro	1444-1510	
Domenico Veneziano	1400-1461	
Ghirlandaio, Domenico	1449-1494	
Leonardo da Vinci	1452-1519	
Lippi, Fra Filippo	1406-1469	
Lorenzo di Credi	1459-1537	
Masaccio	1401-1428	
Melzi, Francesco	1493-1564	
Michelangelo	1475-1564	
Paolino, Fra	1490-1547	
Pollaiuolo, Antonio	1429-1498	
Raffaellino del Garbo	1466-1524	
Rosselli, Cosimo	1439-1507	
Uccello, Paolo	1397-1475	
Verrocchio, Andrea del	1435-1488	

Bellini, Gentile	1429-1507	Școala venețiană
Bellini, Giovanni	1430-1516	
Bellini, Jacopo	~1427-1470	
Carpaccio, Vittore	1455-1526	
Catena, Vincenzo	1480-1531	
Cima da Conegliano	1459-1517	
Crivelli, Carlo	1430-1495	
Giorgione	1477-1510	
Lotto, Lorenzo	1480- 1556	
Montagna, Bartolomeo	1450-1523	
Vivarini, Alvise	a.1446-1505	
Vivarini, Bartolomeo	1450-1499	

Boltraffio, Giovanni Antonio	1467-1516	Școala milaneză
Bramantino	~1465-1530	
Butinone, Bernardino	1484-1507	
Cesare de Sesto	1477-1523	
Civerchio, Vincenzo	1470-1544	
Ferramola, Floriano	1480-1528	
Foppa, Vincenzo	1427-1522	
Oggiono, Marco D'	1475-1530	
Predis, Ambrogio de'	a.1472-1506	
Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi)	1477-1549	
Solario, Andrea	a.1493-1520	

Boccati da Camerino, Giovanni	1445-1480	Școala umbriană
Bonfigli, Benedetto	~1445-1496	
Bramante, Donato	1444-1514	
Mellozo d Forli	1438-1494	
Niccolo da Foligno	1430-1502	
Perugino	1445-1523	
Pinturocchio	1454-1513	
Signorelli, Luca	1450-1523	

Cavazzola, Paolo	1486-1522	Școala veroneză
Giolfino, Niccolo	1476-1495	
Girolamo dai Libri	1474-1555	
Liberale da Verona	1445-1526	
Morone, Domenico	1442-1517	
Morone, Francesco	1471-1529	
Torbido Francesco	1482-1561	
Zelotti, Gian Battista	1526-1578	
Zenale, Bernardino	1485-1526	

Benevuto di Giovanni del Guasta	1436-1518	Școala sieneză
Domenico di Bartolo	1400-1461	
Francesco di Giorgio	1439-1502	
Matteo di Giovanni	1430-1495	
Neroccio di Landi	1447-1500	
Vecchieta, Lorenzo	1412-1480	
Cossa, Francesco del	1435-1477	Școala ferrareză
Dossi, Dosso	1479-1542	
Raffaello da Messina	1470-1524	
Roberti, Ercole de	1450-1496	
Tura, Cosme	1430-1495	
Lorenzo da Viterbo	1444-1472	
Penni, Giovan Francesco	1488-1528	Școala din Italia centrală
Raffaello Sanzio	1483-1520	
Moretto da Brescia	1498-1554	
Moroni, Giovanni Battista	1520-1578	Școala din Brescia
Romanino, Girolamo	1484-1559	
Ferrari, Defendente	a.1501-1535	
Ferrari, Gaudenzio	1480-1546	Școala din Vercelli
Antonello da Messina	1430-1479	
Bartolomeo della Gatta	1448-1502	Școala umbro-florentină
Bianchi Ferrari, Francesco	1457-1510	Școala din Modena
Fiorenzo di Lorenzo	1440-1522	Școala din Perugia
Francia, Francesco	1450-1517	Școala ferrareză-bologneză
Giampietrino	1495-1549	Școala din Lombardia
Leonardo da Bisuccio	a.1421-1488	Școala nord-italiană
Mantegna, Andrea	1431-1506	Școala padovană
Piero della Francesca	1416-1492	Școala umbro-florentină
Viti, Timoteo	1467-1523	Școala umbro-bologneză

6. Anexa 2- Clasificare pe școli

Manierism		
Bassano, Jacopo	1510-1592	Școala venețiană
Bonifazio de' Pitati/ Veronese	1487-1553	
Palma il Giovane	1544-1628	
Palma il Vecchio	1480-1528	
Paolo Veronese	1528-1588	
Sebastiano Luciani (Del Piombo)	1485-1547	
Tintoretto (Iacobo Robusti)	1518-1594	
Tintoretto, Domenico	1562-1637	
Tiziano Vecellio	1480-1576	
Pordenone (Giovanni Antonio Sacchi)	1483-1539	
Sebastiano Luciani (Del Piombo)	1485-1547	
Tintoretto (Iacobo Robusti)	1518-1594	
Bronzino, Agnolo	1503-1572	Școala florentină
Michelangelo	1475-1564	
Pontormo	1494-1556	
Rosso Fiorentino	1494-1540	
Giulio Romano	1499-1546	Școala din Italia centrală
Perino del Vaga	1501-1547	
Polidoro da Caravaggio	1500-1546	
Volterra, Daniele da	1509-1566	
Zuccari, Federico	1540-1609	
Zuccari, Taddeo	1529-1566	
Fontana, Lavinia	1552-1614	
Fontana, Prospero	1512-1597	Școala din Bologna
Correggio	1494-1534	Școala din Parma
Parmigianino	1504-1540	
Brusatorci, Domenico	1516- 1567	Școala veroneză
Farinati, Paolo	1524-1606	
Barocci, Federico	1535-1612	Școala umbriană
Campi, Giulio	1500-1572	Școala din Cremona
Campi, Bernandino	1522-1590	Școala din Mantova
Cane, Ottaviano	1495-1576	

